Grandes escritores latinoamericanos

29 Juan Carlos Onetti



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





"La sala de espera" (1959) de George Tooker (Brooklyn, 1920). La pintura y la escritura estadounidenses fueron producciones atendidas por el arte latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX. La pintura figurativa de Tooker representa un espacio urbano de tristeza, tedio y angustia en el que los seres humanos están muy próximos físicamente, pero separados por delgadas paredes que dejan vislumbrar la desolación generalizada



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. Sylvia Nogueira

Colaboración Especial:
Paula Croci
Guillermo García

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Juan Carlos Onetti

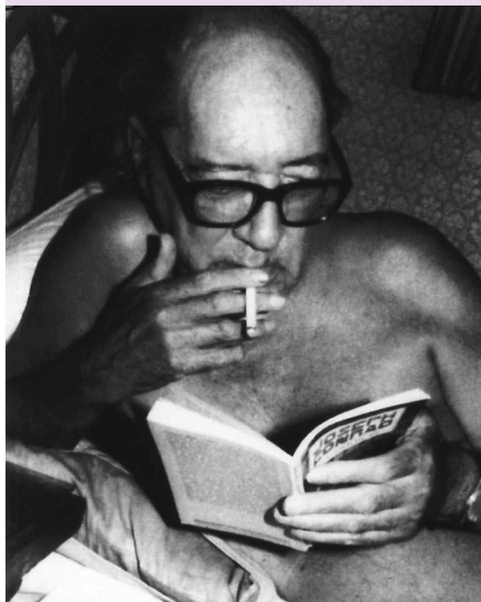


Cuando en los '60 la literatura latinoamericana alcanza reconocimiento internacional, algunas obras críticas construyen un panorama de los grandes escritores que la conforman y las más destacadas, hoy clásicas, incluyen a Juan Carlos Onetti. En *Los nuestros. Conversaciones con escritores latinoamericanos* (1966), Luis Harss y Bárbara Dohmann reúnen entrevistas a Carpentier, Asturias, Borges, Guimarâes Rosa, Onetti, Cortázar, Rulfo, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa. Desde una perspectiva que se asume personal y, en consecuencia, más focalizada en artistas rioplatenses y chilenos, el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal elabora con *Narradores de esta América* (1976) una antología de artículos que produjo desde principios de los '50 sobre Azuela, Quiroga, Gallegos, Manuel Rojas, González Vera, Marechal, Borges, Amorim, José Lens do Rego, Marta Brunet, Carpentier, Onetti (sobre el que presenta tres ensayos), Benedetti. Cuando Ángel Rama, otro trascendente crítico literario uruguayo que surgió de los intensos debates culturales que en su país se desarrollaron en los '40 y los '50, publicó *Más allá del boom: literatura y mercado* (1981), aquellas listas de escritores ya están despejadas con cierto consenso de especialistas variados (escritores, críticos literarios, traductores): el libro es encabezado por una ponencia de David Viñas, que cuestiona el alcance que algunos otorgan a la denominación "nueva narrativa latinoamericana" y elige a Onetti para hacerlo: "*Nueva*. ¿En qué óptica? ¿Para quiénes? ¿Para la euro-mirada? Porque para los aztecas, por ejemplo, ¿Tenochtitlan era nueva? ¿Para cualquier lector, más o menos en el Buenos Aires muy anterior a los '60, por ejemplo, Juan Carlos Onetti era *nuevo*?". La distinción entre la renovación de la literatura latinoamericana en que participó Onetti y la fama posterior de su obra quedó sellada en palabras de Vargas Llosa, a las que el *boom* de los '60 dio más repercusión que a la de otros escritores y especialistas que sostenían aquella distinción: en 1967, en ocasión de recibir el Premio Gallegos por *La Casa Verde*, Vargas Llosa dijo que debería haber sido otorgado a Onetti (quien, en general, arrastraba la suerte del segundo lugar en los concursos literarios); en 1968, el escritor peruano le decía al público de *The Times Literary Supplement* que el origen de la novela contemporánea se ubica en 1939, año de la publicación de *El pozo* de Onetti. En efecto, este autor escribía desde los '30 relatos sobre el desamparo universal del hombre, destinado al fracaso de todas sus empresas en un infierno de soledad e incomunicación; sus ficciones concilian esa representación del ser humano, muchas veces degradado hasta la perversión, con una prosa narrativa vanguardista, que cultiva la fragmentación y la aproximación a la lírica, como sucede en la narrativa de Rulfo. La armonía entre la modernidad del concepto de hombre que Onetti sostiene y el estilo en el que lo expresa (coherencia por la que se distingue su escritura de otras como la de Eduardo Mallea, percibida como más racional y ensayística, tradicional en la expresión) anticipa rasgos de novelas existencialistas (*La náusea* de Sartre, por caso) y propone una obra de férrea coherencia que demanda lectores reflexivos. Fue efectivamente difundida más allá del Río de la Plata cuando en los '60 Onetti aceptó que lo representara en el mundo comercial Carmen Balcells, agente literaria de los escritores más consagrados por el *boom*. Pero desde hacía décadas, con su narrativa y sus artículos críticos en revistas literarias uruguayas como *Marcha* (de Carlos Quijano) y *Número* (fundada por un grupo de exigentes críticos, atentos a la literatura cosmopolita y entre los que se hallaba Rodríguez Monegal) renovaba el arte local: "sería tal vez posible producir un tipo de artista que nadie ha querido imitar entre nosotros (...). El escritor no hombre de letras, el antiintelectual. Céline en Francia; Faulkner, Hemingway y tantos otros en USA".



La poetisa Idea Vilariño. En 1949, junto con Rodríguez Monegal, Manuel Claps y Mario Benedetti, editó en Uruguay Número, *revista cosmopolita que publicaba a Onetti como relevante autor nacional*







Onetti, fumando y leyendo en su cama, apoyado siempre en el mismo codo, una de las imágenes recurrentes de los retratos del escritor

Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909-1994), descendía por parte de su padre –Carlos Onetti– de un O'Nety que habría italianizado su apellido por conveniencia en tiempos del presidente Fructuoso Rivera (1830-1834); la madre del escritor, Honoria Borges, provenía de una familia brasileña acomodada. La miopía y la soledad, dos rasgos típicos del retrato de este escritor, son remontados a su escuela primaria, a sus rabonas para leer en lugares mal iluminados o pasear solo por el puerto de Montevideo. La estrechez económica lo asedió también desde la niñez. Del liceo desertó pronto y tuvo que tomar trabajos como el de representante de una empresa de neumáticos, albañil, mozo. Pero no claudicaba su gusto por la literatura. A los 19, con dos amigos, fundó en Colón, adonde se había mudado la familia hacía tiempo, la revista *La Tijera*: allí publicó unos primeros cuentos, como "La derrota de Don Juan", centrados en problemas amorosos. A los 21, cuando unas primas de Buenos Aires fueron a visitar a los parientes uruguayos, Onetti se enamoró de una de ellas, María Amalia. Se casaron de inmediato en Argentina, donde se instalaron para ver si el esposo tenía mejor suerte laboral que en su país natal. La tentativa fracasó a tal punto que el hambre acosó a la pareja y Onetti vagaba por la avenida Corrientes buscando alguien que lo invitara a cenar y, en lo posible, sumara a María Amalia. En esa situación nació Jorge, el primer hijo. Entonces Onetti habría escrito la versión inicial de *El pozo* y se familiarizaba con la producción de Roberto Arlt, en la que el uruguayo creía que los hombres amargos y descreídos podían reflejarse. Cuando el diario *La Prensa* organizó un concurso literario en 1932, presentó el cuento "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo", y palió su miseria con los cuatrocientos pesos que premiaron su triunfo, materializado además con la publicación del relato. En 1933, arruinado su matrimonio, volvió a Montevideo, para casarse unos meses después con otra prima, una hermana menor de María Amalia. Por un tiempo, Raquel, la hermana de Onetti, le pagó el hospedaje, hasta que él consiguió trabajo primero como vendedor de entradas en el Estadio Centenario y después como custodio de una tolva en el Servicio Oficial de Semillas. Este último empleo, que lo mantenía solitario al lado de la máquina que debía alimentar, fue un espacio que le dio tiempo para escribir *Tiempo de abrazar*, novela que su autor extravió pero que fue recuperada en la casa de Raquel y publicada recién en 1974. Quijano, que había editado el diario *El Nacional* y fundado la Agrupación Nacionalista Demócrata Social, conoció al escritor a través del otro hermano de este, Raúl. Cuando Quijano fundó en 1939 el semanario *Marcha*, eligió a Juan Carlos como secretario de redacción. Ese trabajo sumió a Onetti en la vida nocturna de los bares o cabarets donde pululaban prostitutas, soñadores, miserables que no volvían a su casa el Día de Reyes porque no tenían un peso para comprar un regalo a sus hijos o desgraciados como "Juntacadáveres", al que llamaban así porque no podía seducir sino "mujeres pasadas de edad, de gordura o de flacas". Ese apodo, que maravilló a Onetti, tituló una novela que el escritor publicó en 1964. Separado de su segunda esposa, la oficina de *Marcha* se convirtió en su casa y la publicación, una tribuna desde la que producía y criticaba la literatura local, con frecuencia bajo el seudónimo de Grucho Marx. Ya porque Quijano lo echó o por su propia voluntad, Onetti dejó *Marcha* en 1941, cuando consiguió un puesto de redactor en la agencia de noticias Reuter, que lo trasladó en seguida a Buenos Aires. Ese mismo año ganó el segundo puesto en un concurso de novela de Losada con *Tierra de nadie*, publicaba en *La Nación* y preparaba una novela inspirada en dos anarquistas españoles que había conocido en Montevideo, *Para esta noche* (1943): "La idea de que sólo aquella gente estaba cumpliendo de verdad un destino considerable –afirmó el autor– era humillante y triste de padecer.

Este libro se escribió por la necesidad –satisfecha en forma mezquina y no comprometedora– de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos". En Reuter trabajaba Elizabeth Pekelharing, una jovencita holandesa a la que llamaban la Boya porque solía exclamar "Oh, boy!"; Onetti se casó con ella a pesar de la oposición de la familia de la muchacha, a la que doblaba en edad. Pasaron una miseria que los obligaba a vivir en un departamento de un ambiente, en el que la Boya tipeaba de día, encerrada en el baño con Litty (la beba que tuvieron en 1951), para no despertar al marido que se levantaba a mediodía; los separaron los modos de vivir a los que aspiraban cada uno, traducidos en la cotidianidad en desencuentros como el de que ella quería pasar la aspiradora y poner un poco de orden en el departamentito y él rechazaba ese gesto por burgués. La noción de compromiso matrimonial que tenía cada uno difería también.





Onetti con Dolly, "la alemana violinista", cuando vivía con ella en un departamento de dos ambientes en Montevideo. Detrás del escritor, una foto de su hija Litty

La biografía de Onetti es aproximada a veces a las historias de sus personajes por lectores, periodistas y exégetas que hallan coincidencias entre el autor y sus creaciones, aunque él se empeñó en negar que su vida e ideas fueran las de sus seres ficcionales

Onetti dejó Reuter y empezó a dedicarse a la publicidad; por entonces, en alguno de los bares que no dejaba de frecuentar, habría divisado a un tipo frustrado junto a una prostituta, fuentes posibles de la historia de *La vida breve* (1950). En un viaje a Montevideo, Onetti conoció a la poetisa uruguaya Idea Vilariño, e iniciaron un amor de encuentros y abandonos intermitentes. En Buenos Aires, un encuentro casual de la Boya con una antigua compañera de estudios hizo que Onetti hallara la mujer que pudo acompañarlo como esposa hasta el final: Dorotea Muhr, conocida como Dolly. La novela *Los adioses* apareció en 1954, dedicada a Idea. Separado de la Boya, en 1955 Onetti dejó Buenos Aires y se casó con Dolly. En Argentina, había empezado una nueva historia ficcional, sobre la creación del prostíbulo perfecto, cuando el padre de un amigo lo invitó a recorrer unos astilleros en quiebra a los que se había asociado: la novela *El astillero*, que unió docks herrumbrados con protagonistas en ruina, se publicó en 1961. En Uruguay, sus amigos le buscaron cargos públicos, como el de director de Bibliotecas de Montevideo, que le daban un básico respiro económico mientras componía nuevos avatares para sus seres ficcionales (*Una tumba sin nombre*, 1959; *La cara de la desgracia*, 1960). Poco a poco iba ocupando más tiempo de los días de Onetti el hábito de encerrarse en su cama, fumando, leyendo y escribiendo, bebiendo. Por otro lado, se iba asentando y difundiendo su reconocimiento como escritor con premios, invitaciones del exterior y traducciones de su obra. Reconectado con *Marcha*, fue uno de los miembros del jurado del concurso de cuentos de 1973, que ganó Nelson Marra con "El guardaespalda", una ficción que reelabora noticias sobre un comisario asesinado. Cuando el periódico lo publicó, con el apuro de llenar hojas y sin que muchos de los responsables tuvieran tiempo para leerlo, los militares que gobernaban Uruguay apresaron a Quijano, Marra y los jurados que todavía estaban en el país con la excusa de que el cuento era pornográfico; Marra declaró que lo torturaron indagando si *Marcha* estaba conectada con los tupamaros. Cuando Onetti fue liberado, tal vez por la presión internacional de firmas como las de Borges u Octavio Paz, agasajos del exterior fueron la puerta del exilio, que se asentó en España, aun después de que Uruguay recuperó la democracia. En 1980, aquel país le otorgó el Premio Cervantes, para el cual Onetti quebró su habitual displicencia con un discurso en el que agradeció la hospitalidad ibérica y declaró que él, amante de la libertad, obligaría a todo el mundo a leer el *Quijote*. Militares y prostitutas se le enredaron en *Cuando entonces* (1987), novela que lo regresaba a la narración después de años sin escribir. Hacia el final, *Cuando ya no importe* (1993), según el autor le contaba a Vilariño, le pedía tiempo al diablo para completarse.





"Desde mi estudio" de Fortunato Lacámera (Buenos Aires, 1887-1951) muestra un ámbito portuario, observado desde la reclusión de un artista. El astillero *de Onetti retoma las rutinas del mismo espacio pero en decadencia, por lo cual ha sido interpretado como una metáfora de la crisis que padeció Uruguay desde 1955, cuando disminuyeron los ingresos de dinero por la reducción de las exportaciones de alimentos a Europa*

JUNTA MALDITOS

Varios de los protagonistas de las historias de Onetti son seres degradados, que toman conciencia de su ruina y se aíslan de todo. Intentan superar su soledad y crearse otros destinos, pero fracasan. En *El pozo*, Eladio Linacero escribe una confesión de sus abyecciones en una calurosa, sucia, diminuta y mal iluminada pieza de alquiler; la escritura combina lo desagradable de su realidad con ensoñaciones de lo deseado (por caso, la de una mujer que lo desea, cuando de hecho él la forzó). En *La vida breve*, Juan María Brausen, un escritor que trabaja en publicidad, desprecia su vida organizada alrededor de su esposa y el trabajo: a Gertrudis la percibe como la única mujer que pudo seducir o lo sedujo (y ahora está mutilada porque tuvo que someterse a una mastectomía); el empleo es una rutina inmunda aceptada con el fin de tener con qué pagar las cuentas; para Brausen "no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz". Ni el divorcio, ni el intento de otra relación amorosa (con una hermana de su mujer), ni la renuncia al trabajo, ni el alejamiento de su amigo Stein lo salvan de la serie angustiante de malentendidos que, según él, conforman el sinsentido de su vida. Encerrado en su departamento, escucha a través de una pared un mundo alternativo: el de la Queca, una vecina prostituta, a quien empieza a frecuentar, pero ante ella asume otra personalidad y otro nombre, Juan María Arce. Recluido en su cama, escribe con tesón un argumento cinematográfico que le encargaron, sobre un doctor Díaz Grey, en una ciudad inexistente, Santa María; aunque se da cuenta de que como guión no sirve, Brausen prosigue la escritura porque se complace al proyectarse en el médico que ha inventado. La serie de episodios que experimenta Brausen-Arce-Grey otorgan al lector más que el conocimiento de una historia, el de una personalidad que repite fatalmente las miserias y perversidades de su alma en diversas vidas breves: "la gente cree que está condenada a una vida, hasta la muerte. Y sólo está condenada a un alma, a una manera de ser". Los mundos creados con la imaginación, a despecho del que resulta de las costumbres mecanizadas, van cobrando autonomía. Después de un asesinato, Brausen huye y llega a una ciudad que es Santa María y presencia hechos protagonizados por Díaz Grey y otros seres de su creación, aunque Brausen tiene relativa conciencia de lo que está sucediendo. Esa autonomía del mundo imaginado se subraya y evidencia en *Juntacadáveres*, que retoma la historia de *La vida breve*: Lanza trata de reconstruir la historia de Santa María, donde Larsen, "por mal nombre Juntacadáveres", quiere establecer un prostíbulo perfecto, combatido por parte de la comunidad y en particular por Marcos Bergner, que ha fracasado en su intento de establecer en esa ciudad un falansterio. Es que en Santa María parece naufragar todo intento comunitario, desde el amor entre un hombre y una mujer (focali-

zado en esta novela en la unión de Julia al adolescente Jorge Malabia, hermano de su marido muerto) hasta el religioso, pasando por el prostíbulo. En el conjunto de frustrados se distingue el doctor Díaz Grey, fundamentalmente porque tiene la teoría de que lo que motiva los intentos de unión entre los hombres no es otra cosa que el miedo a la desolación, a la nada. *El astillero*, novela anterior a *Juntacadáveres*, adelanta que Larsen es expulsado de Santa María por su proyecto del prostíbulo, pero se lo representa volviendo a esa ciudad con otra empresa que justifique su existencia: la recuperación del astillero abandonado de Jeremías Petrus, que no es otra cosa que un simulacro de un negocio funcionando. A Larsen, que llega a pensar en un matrimonio con Angélica Inés, la hija "única, idiota, soltera" de Petrus, no le importa que su rutina laboral no sea sino una ficción o una serie de mentirosos actos mecánicos: la vida no tiene para él sentidos más sólidos que los de ese juego gratuito. "No iba a cobrar, en todo caso, ni cinco ni seis mil pesos a fin de mes. Pero nadie le negaba la satisfacción de imponer un asiento con una sonrisa (...) ni tampoco el placer demente de hacer preguntas y obtener respuestas sobre temas de sonido prestigioso y que muy probablemente no aludieran a nada: alternativas de la balanza de pagos, límites actuales de la compresión de calderas". Santa María y sus fantasmas son recurrentes en la obra de Onetti, más allá de géneros y de épocas. En cuentos como "La casa en la arena" o "Jacob y el otro", alimenta su cinismo el doctor Díaz Grey, que "aceptó con indiferencia haber quedado solo" y mantiene en Santa María un prestigio que él no se cree, mezclado entre personajes ingenuos que no sospechan la futilidad de las convenciones sociales o personalidades como la del príncipe Orsini, que se siente "condenado a cuidar, mentir y aburrirse como una niñera con la criatura [un viejo campeón deportivo] que le tocó en suerte para ganarse la vida". En *Para una tumba sin nombre* (nombre definitivo del relato publicado en 1959, que dedicó a su hija Litty),

TÓPICOS Y MOTIVOS

Escritores por correspondencia



PAULA CROCI

A lo largo de la historia de la literatura, las cartas ocuparon siempre un lugar destacado, desde la incorporación de correspondencia sostenida por algunos personajes dentro de las narraciones, hasta la aparición de la novela epistolar, donde las cartas organizan la trama. En este sentido, *Las relaciones peligrosas* (1782) de Choderlos de Laclos constituye el ejemplo más antológico dentro de un conjunto que incluye a J. J. Rousseau y a Samuel Richardson, creadores de heroínas como Heloísa, Pamela y Clarissa. La literatura del Río de la Plata no dio un número considerable de novelas epistolares –ya que la consolidación de esta literatura tiene lugar cuando el género empieza a declinar–; parece interesarse más por incluir cartas dentro de los relatos como formas modernas de la narración. Tal es el caso de *Boquitas pintadas* de Manuel Puig; *Rayuela* o "Cartas a mamá", de Cortázar; *Ansay, o los infortunios de la gloria*, de Martín Caparrós; *El pudor del pornógrafo,* de Alan Pauls; *La ingratitud*, de Matilde Sánchez. También Onetti recurrió a la técnica epistolar en varios de sus relatos: "Tan triste como ella", *La vida breve* y, especialmente, *Los adioses.* La historia del jugador de básquet enfermo, que llega a Cosquín para curarse, es contada por el narrador de *Los adioses* –un almacenero confinado a vivir a las puertas del pueblo con un cuarto de pulmón–, con un tono de carta escrita para el lector: "Quisiera no haber visto del hombre, la primera vez que entró al almacén, nada más que las manos, lentas, intimidadas y torpes. (...) me hubieran bastado aquellos movimientos (...) para saber que no iba a curarse.". Este narrador, que desde el comienzo se presenta como un adivino que lee en las manos el futuro de los enfermos, diagnostica antes que los médicos y que lucubra, a partir de las letras de los sobres de las cartas que recibe el basquetbolista, los vínculos entre destinador y destinatario, escribe esta suerte de epístola confesional y manipula desde su función de agente de correo no solo la correspondencia del enfermo sino también las expectativas del lector sobre la historia. Grafólogo, profeta, vidente y aprendiz de quiromante, el narrador cuenta al lector lo que ya sabe –el camino del deportista hacia el suicidio–, como si juntos lo estuvieran descubriendo en ese momento. Pero al mismo tiempo, si el lector no se queda solo en la trama, le devela cómo se hace para inventar una historia con pocas certezas y muchas suposiciones.

el doctor, que se incluye entre los notables de “entumecida vanidad” de Santa María, relata la historia de Jorge Malabia en un entierro singular; se admite en el cierre que la narración incluye partes dudosas y mentiras deliberadas, pero se aclara que “lo único que cuenta es que al terminar de escribirla me sentí en paz”. La persistencia de la región de Santa María, de la que alguna vez Onetti declaró que la fabricó parecida a Paraná y con nostalgia de Montevideo (cuando Perón prohibió los viajes de Buenos Aires a la otra orilla), se sostiene hasta *Cuando ya no importe*, donde la ciudad está dividida en dos partes, la Nueva y la Vieja, conectadas por un puente, y el narrador, que llega a la zona buscando el empleo que su país no le ofrece, apunta anécdotas y confesiones de los habitantes que va conociendo y plasma recuerdos propios, como los de su trabajo en una tolva: “fui sabiendo que el agujero redondo se llamaba tolva, que era necesario alimentarlo con el trigo (...). Y fui sabiendo que aquella tarea parecía haber sido inventada expresamente para mí. Recuerdo tantas semanas de felicidad nocturna, el trabajo sin la inevitable presión de un patrón o jefecito. Leyendo alguna historia de asesinado y detective, leyendo un diario o revista, vigilando de rabo de ojo a un costado la boca angurrienta de la tolva. Y tan solo y en calma en la noche eterna”. En el desfile de desolados de Onetti hay una asimilación de los hombres a la figura de los artistas. Una única chance de felicidad se vislumbra en la escritura, en la creación de mundos alternativos y perfectos, aunque estos se opongan a los valores proclamados por la sociedad dominante, como el prostíbulo de Larsen, o no tengan sentido alguno. Esa gratuidad salvadora se afirma a través de la figura de Borges, en uno de los epígrafes de la última novela de Onetti: “Mientras escribo me siento justificado (...). Y si me dijeran que todo lo que yo escribo será olvidado (...) con satisfacción seguiría escribiendo, ¿para quién?, para mí mismo”.

EL REVÉS DEL SINSENTIDO

El vacío de los personajes de Onetti suele ser comunicado a través de varias historias narradas de manera simultánea, que se intercalan y recortan, yuxtaponiendo casos que se declaran imaginarios o mentidos con otros que se pretenden verdaderos. En esa red, no hay orden cronológico que organice los relatos. En una confesión como la de *El pozo*, la memoria y la reflexión de Eladio son principios de selección de los hechos de su vida que se repasan. El espacio en el que Eladio se examina a sí mismo, por otra parte, exterioriza su ser: la pocilga en la que escribe es un correlato de la profunda “oscuridad” de su espíritu. Esa clase de correspondencia se halla también en la lluvia o el invierno oprimentes de obras como *La vida breve*, *El astillero* o *La cara de la desgracia*, novela breve o *nouvelle* en la que un hombre –uno de los varios personajes sin nombre de la obra de Onetti–, atormentado por la muerte de un hermano, indaga esa culpa y ex-

PERFILES

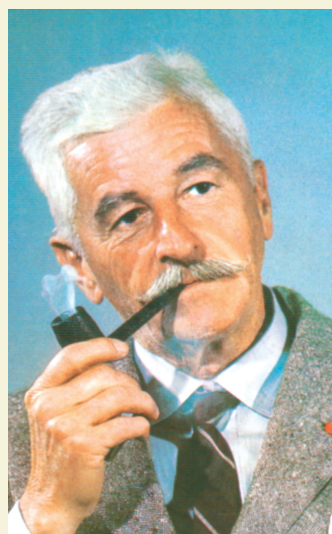
Padre y maestro mágico

William Faulkner (Mississippi, 1897-1962) creó para una serie de novelas suyas (*El ruido y la furia* (1929), *Santuario* (1931) *Absalon, Absalon* (1936), entre varias otras, una ciudad y un condado imaginarios: Jefferson, en Yoknapatawpha. A través de esos relatos una familia va legando y expiando culpas vinculadas a la historia de Estados Unidos, al abuso de los blancos sobre indios y negros. Su prosa, en la que se ha percibido una reelaboración de géneros como la tragedia clásica y la novela policial, suele narrar simultáneamente historias diversas, cargadas de simbolismos, sobre alcohólicos, drogadictos, perversos, corruptos, mujeres que venden su sexo para pagar lo que necesitan y de otra manera no pueden conseguir. Cuando falleció, Onetti escribió en *Marcha* un “Réquiem por Faulkner”, en el que deja traslucir su repugnancia por “los intelectuales de talento indiscutible y probado” que dirigen los diarios de Uruguay: a ese “padre y maestro mágico” de la literatura lo han ignorado a favor de cuestiones como un partido entre Peñarol y Nacional. La acusación indignada del escritor de Sudamérica se extiende a los norteamericanos, que dieron a la historia un caso más de los pueblos que hacen de sus genios profetas de otras tierras antes que de la propia: “Conviene recordar que cuando le dieron el Nobel en el ’50 sus libros estaban agotados en USA desde siete años antes. No había editores ni público que permitieran arriesgarse a nuevas ediciones”. Onetti cita palabras de Hemingway sobre Faulkner “de memoria, sin originales para copiar o traducir”: “muy delante de todos nosotros está Faulkner (...) por continuar trabajando cuando está cansado y borracho, cuando el mundo ha desaparecido y ya no puede saberse si la noche se mantiene protectora –para él– o la mañana llegó para todos los hombres, para el trabajo

pone su amor por una adolescente sorda que termina asesinada. El relato de varias historias que se entrecortan unas a otras es una de las bases de la fragmentación característica de esta narrativa. La simultaneidad entre lo que les ocurrió y les ocurre a los personajes puede enraizarse en la evocación obsesiva de algún recuerdo y la incapacidad para integrarse a las circunstancias presentes (es el caso de Díaz Grey o de Gertrudis) y no es más que un intento vano de borrar el paso del tiempo que conduce a la maduración y la degradación: la mujer de Larsen "pareció sentirse segura de que todo volvería a ser como antes si lograba acomodar las circunstancias y forzar su sensación para retroceder en los años y vivir, remedando el recuerdo, los días de Gertrudis con dos senos" (*La vida breve*). La técnica del doble coadyuva en la producción del efecto de simultaneidad y de contigüidades entre tiempos o mundos diversos: Brausen tiene en su amigo Stein una especie de otro yo en la realidad; su imaginación duplica (más bien, triplica) su historia a través de las vidas de Arce y Díaz Grey. Los dobles se conjugan en tramas de inversiones. Por caso, la de Brausen y su médico en Santa María: el primero está casado con una mujer a la que le falta el pecho y a la cual tiene terror de humillar con el desvanecimiento de la pasión; el segundo es soltero y es visitado por una paciente que le muestra los dos pechos y excita su deseo sexual o de humillación. La enumeración de contraposiciones de este tipo entre diversos personajes de Onetti podría extenderse ampliamente a propósito de *La vida breve* o de otros textos suyos, con lo cual se evidenciaría una sistemática organización simbólica de sus ficciones: *Los adioses*, novela que sigue cronológicamente a *La vida breve*, relata la historia de un tuberculoso; la dolencia se traslada del pecho femenino al pulmón y es atendida por médicos "reales" en una ciudad con referente "real" (la argentina Cosquín). La ambigüedad, el uso de palabras en dos o más sentidos concomitantes (la anfibología), la metáfora, además de vehiculizar el lirismo que expresa la subjetividad de los personajes, son recursos prototípicos de Onetti para construir una totalidad significante a partir de las narraciones que pueden parecer inconexas. La repetición de términos es fundamental en este proceso, como explica Josefina Ludmer, quien observa la reiteración del término "sala" a través de *Tiempo de abrazar*, novela protagonizada por Julio Jason, quien se va sumiendo en la desesperanza al pasar por experiencias frustrantes en el amor y en el trabajo. Julio está por empezar un viaje, una huida de su mundo. En una estación de ferrocarril escucha que "Alguien conversaba en la sala de espera, invisible tras los vidrios esmerilados"; la conversación al otro lado del muro discurre a propósito de cambios favorables en un hospital: "este médico de ahora es muy bueno, se preocupa mucho (...). Me decía Elena que cuando entra en la sala...". La sala de espera pasa de una estación de trenes a la de un hospital, pero en



inquerido, para las preocupaciones no buscadas". La admiración y el respeto de Onetti por Faulkner, su voluntad de que la literatura latinoamericana se ahijara de él, se plasmaron en lecturas que el uruguayo promovió no solo en artículos de crítica literaria o entrevistas sino también a través de sus ficciones, como sucede en el caso de "La novia robada", texto que alude a *Juntacadáveres* y un cuento de Faulkner, "Una rosa para Emily", como ha argumentado Ludmer. De esta manera, Onetti se encolumna en la serie de escritores latinoamericanos que encabezó Borges en los años '30 con su reconocimiento de los valores del norteamericano y que perpetúan lecturas y escrituras como la de Juan José Saer: "los buenos escritores son buenos incluso cuando imitan a otros escritores. Y el resultado de lo que hacen es diferente. Es el caso de Onetti con Faulkner, pero es también el caso de Faulkner con Joyce".





Cuando M. E. Gilio le preguntó a Onetti en 1965 si reconocía influencia del norteamericano, él mostró una foto de revista de William Faulkner, pegada a la pared con cuatro chinches, y contestó: "Fundamentalmente en 'Para esta noche'"




"Street 14" (1937) de Camilo Egas (Quito, 1889-1962). La gris realidad cotidiana, de la que los personajes de Onetti tratan en vano de huir con viajes, es objeto de cinismo por parte de Díaz Grey, nombre del que también se ha observado su semejanza con Dorian Gray, creación de Oscar Wilde que conserva su juventud, belleza y buena fama mientras un doble suyo acumula en su cuerpo las huellas del paso del tiempo y la perversión

ambas se establece la situación de encontrarse junto a algo de lo que se está excluido, separado por un muro; se escucha sin ver. La repetición del término "sala" (y motivos como los del comienzo de un viaje o la llegada de un foráneo) se sostiene también a través de diferentes libros: *La vida breve*, donde una pared separa y conecta las vidas de Brausen y Arce, se inicia un 30 de agosto con una "sala de espera de la estación", solo que esta vez la estación remite a una inminente primavera y la espera, a la tormenta que precede a esa época del año; la pared de la sala de espera de su consultorio separa el prestigio público del médico de la infamia secreta de Díaz Grey, que fuerza a su paciente Elena Sala en una visita médica. La narración de procesos de creación en general (de una empresa, de un saber, de un sueño compensatorio) o de escrituras de textos conforma un plano de los relatos de Onetti con el que suelen atribuirse sentidos globales a las historias diversas que se disparan en sus ficciones. *Los adioses* podría mencionarse como metarrelato, como una de las obras que va contando simultáneamente una historia y cómo se elabora la narración: la perspectiva del narrador está focalizada en el dueño de un almacén de provincia que observa al tuberculoso del que nada sabe, pero cuya historia va contando de todos modos a partir de deducciones de lo que ve. El tedio, la soledad, los prejuicios, las rivalidades de los habitantes del pequeño pueblo serrano se dirimen en chismes, profecías, conjeturas que compiten entre sí para ver cuál acierta sobre la suerte del enfermo o quién conquista a más oyentes. Dice el almacenero, que se enfrenta fundamentalmente con un enfermero: "somos capaces de cumplir todas las vilezas adecuadas para asegurarnos compañía, oídos y ojos que nos atiendan". La exposición de los hechos desde una perspectiva parcial y sesgada (asumida por un narrador motivado por develar un secreto que no logra descifrar) es uno de los rasgos que asocian *Los adioses* a la novela policial y al modelo de Henry James (en particular a su relato "La imagen en el tapiz"). Las convenciones de ese género son combinadas por Onetti con las más comunes de las novelas de amor y de los chismes en una parodia que –como el autor advirtió– "nos aconseja, muy a la sordina, que desconfiemos de lo que ['el bolichero'] nos cuenta". El juego de descarte de versiones y de adivinanzas en el que deben entrar los lectores de Onetti se vuelve un modo de argumentar que los hechos (los de la ficción o los de la realidad, da lo mismo) en sí mismos no significan nada: "son simples gestos que es preciso traducir, descifrar, darles sentido". Que el límite entre ficción y realidad se difumine en los relatos de Onetti o que sus mundos imaginarios cobren una autonomía que tiña de inconsistencia el mundo del lector no implica que la vida "real" se desvanezca. Por el contrario, la escritura se representa estructurada sobre el principio de que, en palabras de Ludmer, "no hay literatura sin un trabajo sobre los tristes 'días grises' de la realidad (y ese es uno de los sentidos del nombre Díaz Grey)".

Onetti: más allá del sonido y la furia

Las memorables líneas que Shakespeare pone en boca del rey Macbeth en la escena V del Acto V ("¡Apágate, apágate fugaz candela! / La vida sólo es una sombra que camina, un pobre actor / que se contonea y consume su turno en el escenario, / y luego no se le oye más. Es un cuento / contado por un idiota, lleno de sonido y furia, / que no significa nada"), darían acabada noción, también, de los fundamentos narrativos de Juan Carlos Onetti. Y decimos "también" porque su extensa obra resulta impensable fuera de la corriente inaugurada por Henry James, esto es, la de una literatura sabedora de su condición de tal y que, en consecuencia, no cesa de autocuestionarse.

Ya desde la década de 1930, destacadas piezas como *El pozo*, "Avenida de Mayo-Diagonal- Avenida de Mayo", "El posible Baldi" (1936) y "Un sueño realizado" (1941), parcialmente tramadas a la sombra de lecturas voraces y efusivas del noruego Knut Hamsun, el ruso Fiódor Dostoievski, el argentino Roberto Arlt o el francés Louis-Ferdinand Céline (todos ellos gloriosos denegados), nos hablan de las posibilidades inauditas de erigir mundos alternativos, plenamente imaginarios, con los cuales enmascarar una realidad árida, desteñida, acaso hostil. Pero si exceptuamos estos brillantes tanteos inaugurales, su obra narrativa halla su definitivo rumbo, hacia 1940, a partir del gradual descubrimiento de William Faulkner.

Como sea, no resulta exagerado afirmar hoy que la presencia de





Guillermo García es profesor de Literatura Latinoamericana I y II en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora

Onetti se recorta gigantesca e insoslayable en el horizonte de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. Y ello se explica, por una parte, a causa del innegable espesor reflexivo y la "contemporaneidad" de sus relatos: un ritmo entrecortado, una inimitable, ríspida "textura", constituyen vehículos inigualables en lo concerniente a expresar las acuciantes incertidumbres de nuestro tiempo. Por otro lado, su narrativa fue de las primeras en cuestionar los confiados mandatos del realismo. Así, el espacio, el tiempo, el sujeto, la verdad de lo narrado y, aun, la fe en el poder representador del lenguaje, no cesan, una y otra vez, de ser asediados por ese decir incómodo, riguroso, de una paradójica sintaxis a la vez luminosa e inadmisible.

Si del espacio hablamos, compone la ciudad de Santa María la negación por antonomasia de dicha categoría al reivindicarse, primordialmente, a modo de lugar-no-referenciable. Igual gesto de enrarecimiento se opera sobre el tiempo. En Santa María, donde "nunca pasa nada", el devenir también carece de una dirección precisa. Incluso de una "consecutividad" y/o "causalidad" definidas. El de esa ciudad es el tiempo (recalquemos: no-tiempo) de la imaginación ya libre, sin trabas, desordenada. Deambulan allí esos personajes –Díaz Grey, Jorge Malabia, Lanza, Petrus, Guiñazú, Angélica Inés, Larsen, algunos entre tantos– que envejecen y no, de una a otra novela. Que de una a otra historia han muerto. Y no.

En Juan María Brausen, precisamente, vendría a figurarse la quintaesencia del sujeto onettiano: el hombre que juega a ser otro. Brausen/Arce/Díaz Grey y todos esos posibles Baldis que se deleitan en confeccionar –confeccionarse– máscaras a fuerza de fantasía y lenguaje. Máscaras que, al final, quizá no cubran otra cosa que la desolación, el vacío, la nada. Late aquí, indeleble, ese trazo existencial (y angustiante) del hombre onettiano: vivir el juego de la vida de manera consciente, es decir, a sabiendas de que no es ella otra cosa que eso: un juego. *El astillero* representa la cima más alta en este sentido. ¿Cuál es –qué es– la realidad para estos seres? ¿Dónde se ubica el lugar de las certezas? La verdad, insinúa Onetti, al igual que el dios nietzscheano, pareciera haber muerto, definitiva, en nuestra épo-

*"Sonoridad en la Camboa do Carmo" (1930) de Cícero Dias (Pernambuco, 1930). En "El posible Baldi" (*La Nación*, 1936), el personaje se pinta como un soñador frustrado y la vida se define como "lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles ni hombres sensatos"*

ca. Sólo restan, deshilvanadas, ambiguas conjeturas fluctuando en torno de lo que pudieron haber sido unos hechos siempre esquivos y, sobre todo, irrecuperables al momento de ser narrados.

He aquí la evidencia que explica la cardinal jerarquía de esa figura capital, siempre impugnada, en los textos del uruguayo: el narrador. Invariablemente deficientes, por naturaleza inclinados a la suposición, la hipótesis y, acaso, el engaño, ellos gustan discurrir sobre incidentes de los que jamás pudieron haber sido testigos. Esa empresa –de antemano fallida– por rescatar aunque sea unas migajas del naufragio de lo real se desarrolla en un terreno resbaladizo, jamás confiable, donde las presunciones se imponen sobre las certezas. El lector ya no tendrá seguridad acerca de lo ocurrido porque la duda, la suspensión indefinida del sentido o su vacuidad inquebrantable, balbucean la última palabra en estos relatos.

El lenguaje mismo es, entonces, lo que se revisa y objeta. El lenguaje y su eventual poder de "dar positiva cuenta de". O bien: sus probabilidades representativas en relación al mundo. En efecto, en los textos de Onetti llega a significar más lo que las palabras callan que lo por ellas expresado. Maestro consumado de la elipsis, en esos "fuera de campo" de su decir, en esos "puntos ciegos" sustraídos a toda figuración, late lo único "que cuenta". Y desde su lugar pleno de ignorancia el narrador –también el lector– intentará recomponer algo, un sentido, definitivamente inaccesible. La novela breve *Los adioses* entraña una muestra insuperable de esa manera de contar imposible.

Aunque metódicamente postergado por los dictámenes de prestigiosos concursos, le cupo a Juan Carlos Onetti componer una de las series novelísticas más fascinantes de la actual literatura latinoamericana. Su inestimable herencia reside en haberse delegado, sabia y prudentemente, en extravagantes entidades lingüísticas –llámense Brausen o Díaz Grey– y, a través de ellas, dejar que una historia se narre a sí misma. El lema predilecto del escritor –"Que me dejen en paz"– da cuenta del talante necesario para haberlo logrado.

Ofuscada por ciertas afinidades, la crítica supo indagar parentescos vagamente excesivos entre el uruguayo y Faulkner, a quien el primero no vaciló en designar "padre y maestro mágico". Es evidente que ambos "instauran" ámbitos ficcionales donde "escenificar" los avatares biográficos de un puñado de perfiles recurrentes. Sin embargo, vale acotar que las similitudes sólo llegarían hasta ahí. Porque en los textos de Onetti campea una "conciencia" omnipresente, incluso por parte de los personajes, de la esencia "libresca" del mundo. Y ahí radica su mayor conquista. En efecto, en Santa María todos dicen "Brausen mío" en vez de "Dios mío". "Nuestro" Dios no rige ahí, sino Brausen, el narrador por excelencia, aquel que de protagonista de una novela accedió a fundador, primero, y, por fin, a demiurgo de esa fluctuante y compleja geografía amasada de soledad, desesperanza y amor al lenguaje.

"Todo lo que Onetti nombra está rodeado de sombras, se pone en consonancia con la incesante disgregación del ser humano y participa del devenir temporal que precipita toda materia orgánica en la nada". **Hugo Verani**



La travesía de la escritura

Las geografías imaginarias insisten en la alusión como estrategia de referencia crítica al contexto en que son creadas. En Latinoamérica, esa tradición tiene hitos fundamentales en *Comala* de Rulfo, *Santa María* de Onetti y *Macondo* de García Márquez. *Río Fugitivo*, del boliviano Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967), evidencia que los lugares ficcionales siguen siendo productivos para los artistas. Paz Soldán forma parte de un grupo de escritores de los '90 que se identifica como McOndo y que, obviamente sin dejar de apelar a modelos indiscutibles como el de García Márquez, parece atender a las demandas del mercado de los libros con estructuras textuales simples y alusiones fáciles de descifrar, razón por la cual a veces a ese grupo se lo juzga "light". Ganador del Premio Juan Rulfo de 1997 por "Dochera", Paz Soldán ha escrito cuentos (*Las máscaras de la nada*, 1990; *Desapariciones*, 1994; *Amores imperfectos*, 1998) en los que la soledad y la perversión de los personajes reproducen un eco de la literatura de Onetti. Entrevistado a propósito de *Desencuentros*, otra antología suya de cuentos, el autor explicita: "En general, la idea del libro era encontrar el desasosiego en medio de la vida cotidiana (...). A mí me fascinan los relatos breves de Kafka, ese tono de alegoría moral, de parábola, que existe en muchos. Mis textos nacen de esa lectura, combinada creo, con las de Borges y Onetti (...). Creo que fue T. S. Eliot quien dijo que no hay que ser tímido con los escritores que uno admira; hay que saquearlos". Paz Soldán hace de Río Fugitivo el ambiente de más de una de sus obras, por ejemplo de las novelas *Río Fugitivo* (1998) y *El delirio de Turing* (2003). Río Fugitivo, aunque no tenga un referente homónimo fuera de los libros, es indudablemente una ciudad boliviana, satélite de La Paz, periferia de la periferia de un mundo globalizado por la tecnología y las empresas transnacionales. En *El delirio de Turing,* una serie de personajes hábiles en el manejo de computadoras y en la codificación y el desciframiento de mensajes que circulan por redes informáticas y aparatos celulares se distribuyen en dos bandos: el estatal y el de la resistencia; se persiguen y analizan unos a otros en la política de un país de democracia débil, que ofrece posibilidades de perpetuarse en el poder a quien se lo proponga; en esa trama con algunos rasgos de novela policial se reserva lugar para la conciencia que se examina, por ejemplo, en el caso de Miguel Sáenz, de sobrenombre Turing: "Cuando le das la espalda al irresoluto amanecer en la calle y traspones el umbral del edificio en que trabajas, dejas de ser Miguel Sáenz, el funcionario público (...) y te conviertes en Turing, desfazedor de códigos (...). Vas al fondo de la tierra, al país de los muertos. Vas al Archivo, ya eres parte del Archivo". Los personajes que se enfrentan a través de la tecnología, oficialistas o no, son contrapuestos con las víctimas últimas de ese mundo, los marginados hasta de ese espacio de poder de la periferia de la periferia, los niños más pobres. Para los lectores que se entusiasman más con relatos sobre cómo se elabora la literatura también hay oferta en *El delirio de Turing*. La modernidad tecnológica de *hackers* y *crackers* se representa no tan nueva al equipararla a la criptografía de las Guerras Mundiales o los escritos de Julio César. A lo largo de las reflexiones que van sugiriendo que el lector de literatura debe ser otro inteligente descifrador de mensajes ocultos y que esta actividad tiene impacto social trascendente, Paz Soldán satisface el gusto de reconocer los clásicos (latinoamericanos o de otros continentes), citando y parafraseando hasta a Terencio en el soliloquio del personaje que confiesa su pasado y su participación en crímenes fatales: "Albert. Demarato. Histaiaeo. Acumulo nombres como pieles de serpiente. Historias. Identidades. Nada de lo humano me es ajeno. Nada de lo inhumano me es ajeno...".





Edmundo Paz Soldán, profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Cornell (Estados Unidos) y ganador del Premio Nacional de Novela de Bolivia en 2002

Antología

EL POZO

"(...) Dejé de escribir para encender la luz y refrescarme los ojos que me ardían. Debe ser el calor. Pero ahora quiero hacer algo distinto. Algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no. O los sueños. Desde alguna pesadilla, la más lejana que recuerde, hasta las aventuras en la cabaña de troncos. Cuando estaba en la estancia, soñaba muchas noches que un caballo blanco saltaba encima de la cama. Recuerdo que me decían que la culpa la tenía José Pedro porque me hacía reír antes de acostarme, soplando la lámpara eléctrica para apagarla. Lo curioso es que si alguien dijera de mí que soy un "soñador", me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana, simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la de la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuarenta años. También podría ser un plan el ir contando un "suceso" y un sueño. Todos quedaríamos contentos. (...)
[A Ana María] le tenía lástima, compadeciéndola por ser tan es-



"La distancia de la mirada" (1976) de Antonio Seguí (Córdoba, 1934). La mirada del hombre a través de muros despliega connotaciones ambiguas. Puede ser el infierno que acosa al hombre que desea ocultarse o un intento de comunicación con mundos alternativos al propio, desdeñado

túpida, por haber creído en mi mentira, por avanzar así, ridícula, doblada, sujetando la risa que le llenaba la boca por la sorpresa que íbamos a darle a Arsenio. Abrí la puerta despacio. Ella entró la cabeza; y el cuerpo, solo, tomó por un momento algo de la bondad y la inocencia de un animal. (...) La agarré del cuello y la tumbé. Encima suyo, fui haciendo girar las piernas, cubriéndola, hasta que no pudo moverse. Solamente el pecho, los grandes senos, se le movían desesperados de rabia y de cansancio. Los tomé, uno en cada mano, retorciéndolos. Pudo zafar un brazo y me clavó las uñas en la cara. Busqué entonces la caricia más humillante, la más odiosa. Tuvo un salto y se quedó quieta en seguida, llorando con el cuerpo flojo. Yo adivinaba que estaba llorando sin hacer gestos. No tuve nunca, en ningún momento, la intención de violarla; no tenía ningún deseo por ella. Me levanté, abrí la puerta y salí afuera. (...) En el mundo de los hechos reales, yo no volví a ver a Ana María hasta seis meses después. Estaba de espaldas, con los ojos cerrados, muerta, con una luz que hacía vacilar los pasos y que le movía apenas la sombra de la nariz. Pero ya no tengo necesidad de tenderle trampas estúpidas. Es ella la que viene por la noche, sin que yo la llame, sin que sepa de dónde sale. Afuera cae la nieve y la tormenta corre ruidosa entre los árboles. Ella abre la puerta de la cabaña y entra corriendo. Desnuda, se extiende sobre la arpillera de la cama de hojas...”

Fuente: Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

LA CASILLA V

“Pero la indiscutida decadencia de Larsen era, a fin de cuentas, la decadencia de sus cualidades y no un cambio de estas. Años atrás habría asediado con mayores energías, con mejor astucia, a las dos mujeres que nombraba, pensando, ‘la loquita’ y ‘la preñada’. Pero no hubiera hecho otra cosa. Tampoco un Larsen joven habría tratado de llegar hasta el viejo Petrus mientras le fuera imposible depositar en su escritorio o en sus manos el título falso que se había comprometido a rescatar. Y es seguro que el joven Larsen, que nadie podía suponer ya con exactitud, se habría limitado, como este de ahora, a reconquistar y conservar tortuosamente un prestigio romántico e incorrecto en el jardín blanqueado de estatuas, en la glorieta que atravesaban despiadados el frío y los ladridos, en los silencios inquebrantables a que había regresado definitivamente. Y el mismo Larsen joven estaría, con más brillo y más espontáneo, con menos falsedad, e infinitamente menos repugnante, ayudando a la mujer del sobretodo, la mujer de Gálvez, la mujer de los redondos perros lanudos, a cargar agua, hacer fuego, limpiar la carne y pelar las papas.
Despejado por fin del ajustado sobretodo y del sombrero, no tan calvo si se considera, con un mechón gris arrastrado sobre la frente inclinada hacia el humo de las ollas, deslizando el cuchillo con lenta habilidad. Idénticos, en lo que importa, este Larsen que podría haber sido su hijo. Sólo que el Larsen joven aventajaba a este en impaciencia, y el Larsen que se acuclillaba anecdótico en el rincón de la casilla que llamaban cocina superaba al otro en disimulo.
No fueron muchos los días. Ayudaba a cocinar, jugaba con los perros, partía leña, iba mostrando que sus grandes nalgas redondas habían elegido para siempre aquel sitio, el rincón de aire ahumado y tibio. Pelaba papas con tenacidad y daba consejos sobre condimentos. Miraba la barriga de la mujer para asegurarse que el asco lo protegería de toda forma de entrega y debilidad. Nunca le decía a solas un piropo que no hubiera oído antes el marido. En aquella época se hizo alegre y conversador, amigo de la estupidez, blando y sentimental; se exhibió concluido, exagerador de su vejez.
No esperó mucho, como se dijo, aunque él, Larsen, estaba dispuesto a esperar un siglo, o, por lo menos, a no pensar que estaba esperando. Gordo pero ágil, servicial, destinado a enternecer; gastando sin avaricia, porque ya nunca volvería a necesitarla, toda la falsa, nauseabunda bondad de que se había ido impregnando sin dificultades, sin resistencia, a través de años de explotar y sufrir mujeres. (...)”

Juan Carlos Onetti, *El astillero,* Barcelona, Seix Barral, 2002.

Bibliografía

CROCI, PAULA, "Correspondencias literarias". En: KOZAK, CLAUDIA (comp.), *Deslindes. Ensayos sobre literatura y sus límites en el siglo XX*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.
DEREDITA, JOHN, "El doble en dos cuentos de Onetti".
En: AA.VV., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973.
FERRO, ROBERTO, *Juan Carlos Onetti. La vida breve*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
GILIO, MA. ESTHER; DOMÍNGUEZ, CARLOS M., *Construcción de la noche. La vida de Juan Carlos Onetti*, Buenos Aires, Planeta, 1993.
HARSS, LUIS, *Los nuestros,* Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
LUDMER, JOSEFINA, *Onetti: Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
PANESI, JORGE, "La lectura como adivinanza en *Los adioses*". En: *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 1998.
PIGLIA, RICARDO; SAER, JUAN JOSÉ, *Diálogo*, Santa Fe, UNL, 1990.
RAMA, ANGEL, *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios, 1984.
RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, *Narradores de esta América*, Montevideo, Alfa, 1976.
RUFFINELLI, JORGE (coord.), *Onetti*, Cuadernos de Crisis 6, Buenos Aires, 1974.
RUFFINELLI, JORGE, "Prólogo". En: ONETTI, JUAN CARLOS, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.
VERANI, HUGO, *Onetti: el ritual de la impostura*, Caracas, Monte Avila, 1981.
www. borris-mayer.net/onetti/

Ilustraciones

P. 450, *Arte/rama*, nº 143, Buenos Aires, Editorial Codex S.A., 1965.
P. 451, P. 461, Archivo *Página/12.*
P. 452, http://sololiteratura.com/one/onettifotografias.htm. Consultado el 28 de marzo de 2007.
P. 453, www.mwec.gub.uy/academiadeletras/boletines/03/penco.htm. Consultado el 28 de marzo de 2007.
P. 454, *Pintura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 2000.
P. 457, *Historia universal de la literatura*, nº 25, Barcelona, Hyspamérica, 1983.
P. 458, P. 460, *Pintura latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, 1999.
P. 459, Archivo privado G.G.
P. 462, *Pintura del Mercosur*, Buenos Aires, Ediciones Grupo Velox, 2000.